

Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária – TEL

Disciplina: Monografia em Literatura

Orientador: Professor Dr. Pedro Mandagará Ribeiro

Discente: Emílio Moura Leite da Silveira (140137505)

A categoria literária de autor: revisão bibliográfica e discussões atuais¹

Resumo

Este ensaio tem por objetivo discutir a categoria literária *autor*, sob as perspectivas e contribuições de Barthes, Foucault, Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Djamila Ribeiro. As discussões do século XX centraram-se, de maneira geral, sobre qual instância teria o privilégio do sentido: se o autor, se o texto ou se o leitor. Mesmo tendo focado na instância autoral, neste trabalho percebemos que o século XXI, com as teorias pós-coloniais (como a do “lugar de fala” especialmente), vem presenciando o debate quanto à questão da voz dos Outros, entendidos como os que estão (e estiveram) à margem do processo cultural. Entendemos que há um pressionamento legítimo e necessário por parte desses grupos, silenciados durante séculos, para que façam ouvir sua voz. A consequência, para além do dado cultural, é a ampliação dos saberes e das artes, desenvolvendo a sociedade por meio do acesso e da constituição de mais direitos. De forma indireta, percebemos, ainda, que métodos alheios aos tradicionalmente utilizados pela teoria literária podem se mostrar úteis na consecução de análises que demandam concretude, em especial de textos de crítica literária, respeitadas, naturalmente, as instâncias típicas do campo artístico. Tais métodos são próprios da Análise de Discurso Crítica (ADC), e neste trabalho adotamos as ideias propostas por Fairclough e Chouliaraki.

Palavras-chave: autor, morte do autor, função-autor, gesto, produtor, lugar de fala, análise de discurso crítica.

*P*ensemos nos seguintes versos:

*Um mundo pobre
Esse nascer do sol é o serafim das estrelas²*

¹ Ensaio apresentado como trabalho final da disciplina Monografia em Literatura, no âmbito da graduação em Letras – Português, na Universidade de Brasília (UnB).

² Tradução livre de: “A poor world / That sunrise is the seraph of the stars”.

Quando se joga a palavra *pobre* no sistema de inteligência artificial criado pelo Google, *Poemportraits*³, nasce para o leitor, também consumidor e usuário da ferramenta de pesquisa, o poema acima. É possível, ainda, inserir uma *selfie*, sob esse poema. O que o poema quer dizer? A princípio, algo bastante abstrato e fora de qualquer contexto. Mas como uma cartomante tenta atingir o universo do seu ouvinte, o poema acima pode conter as mais diversas interpretações, a depender de seu destinatário: podemos deduzir que um determinado tipo de mundo é pobre, porque não percebe o quanto o nascer do sol se mostra exuberante, ou que tal exuberância é compartilhada com a vinda do sol e o “retorno” das estrelas ao esquecimento, já que a luz solar as obnubila. Mas podemos pensar também que o mundo é pobre e que o nascer do sol, como anjo maior dentre as estrelas, resguarda um novo começo e que, portanto, esse mundo pobre pode vir a ser rico um dia. Os limites da interpretação não existem num poema como esse. Por qual razão?

Antes de responder a essa pergunta, vejamos brevemente a ideia do livro do professor emérito da *University College London* (UCL), Arthur I. Miller, publicado pela MIT Press em 1º de outubro de 2019. Intitulado *The artist in the machine* [O artista dentro da máquina], o livro propõe demonstrar, e traçando a história da criatividade da máquina, o poder desta em produzir aquilo que é atribuído, há séculos, apenas ao ser humano: o fazer artístico. Dentre as artes, citam-se a música (a inteligência artificial poderia produzir algo que soasse mais Bach do que o composto por Bach propriamente), a pintura (quadros de Van Gogh mais perfeitos que os de Van Gogh *itself*) e... a literatura: poderíamos estar diante daquilo que Foucault, na nota de rodapé número 13 da palestra *O que é um autor?*, sustenta:

No momento preciso em que nossa sociedade passa por um processo de transformação, a função-autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais a ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com um outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar (Foucault, 2001)

³ Disponível em: <https://artsexperiments.withgoogle.com/poemportraits>. Acesso: 19/12/2019. Os detalhes e as informações a respeito do desenvolvimento do programa podem ser acessados neste site: <https://experiments.withgoogle.com/poemportraits>

Voltemos um instante para o *Poemportraits*. Seria ingenuidade pensar que um programa de inteligência artificial elabora-se a si mesmo. Por trás dele, está um sujeito que o desenvolve e o alimenta. Nesse caso, o sujeito é a Es Devlin (e não o Google) que, em colaboração com o *Google Arts & Culture* e o tecnólogo criativo Ross Goodwin, chegaram ao programa em questão. A ideia brotou em 2017, durante a *Serpentine Summer Party*, evento que reúne artistas pioneiros em Londres. O objetivo era fundir as vozes das mil e quinhentas pessoas presentes no evento. Atualmente, qualquer pessoa que acesse o programa pode doar uma palavra (como fizemos acima) e receberá um poema de duas linhas, feito de maneira *original*. Saliente-se que os algoritmos que combinam as palavras está *treinado* com mais de vinte e cinco milhões de verbetes da poesia do século XIX. Diga-se, de passagem, poesia do século XIX da comunidade anglófona, especificamente Inglaterra e Estados Unidos⁴.

A princípio, o que os dois exemplos citados pretendem, seja de maneira consciente ou despropositada, é fazer algo já realizado há mais de cinquenta anos: retirar, a qualquer custo, o *autor* de cena. Mais adiante veremos como isso se deu em Barthes e Foucault, dois expoentes no tratamento do assunto. Por enquanto, reflitamos sobre a atividade de Es Devlin e Arthur Miller: não basta que o sujeito não seja o autor de seu texto (Barthes diz que assim que um fato é contado, o autor entra em sua própria morte e a escrita começa; Foucault vai afirmar que a abertura da linguagem é onde o sujeito que escreve não para de desaparecer), é preciso que sequer haja um sujeito possível a ser referenciado, ainda que como função (Foucault, 2001). Um programa de computador é “ninguém” por esse ponto de vista, até o momento, ao menos.

Exemplos extremos como esses estão por toda parte e seria possível não terminar nossas reflexões fazendo apenas uma lista deles. Fiquemos com nosso poema: ele não tem limite de interpretação porque um dos critérios – e não o *único* critério – não está presente: o poema não possui autor (ainda que imaginário, como em *As mil e uma noites*). Para além disso, não possui contexto pré-definido (referente, mundo), o destinatário é incerto (por mais que eu queira o poema, eu preciso adotá-lo concretamente, pois a mim ele não foi endereçado), e seu estilo, ainda que soe enigmático, não pode ser tido como clássico, moderno ou contemporâneo. Ele vem

⁴ Ver nota 1.

de lugar-nenhum e vai para nenhum-lugar. A não ser que façamos o que fizemos acima: imprimamos a ele um *sentido*. Nesse momento, o poema passa a ter um leitor e, com a adoção, um autor. Se praticado num sarau como o da *Serpentine Summer Party*, o nascer do sol de que nos fala (esse serafim das estrelas) é algo redentor diante das atrocidades de um mundo cuja pobreza pode ser das mais diversas (materiais ou espirituais). Outro valor adquire se recitado num sarau como o da Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), fundada pelo poeta Sérgio Vaz⁵: o nascer do sol pode ser o anjo das estrelas, mas, ao dar claridade para um mundo materialmente pobre, marca-o como o demônio deste próprio mundo.

Sol como redentor, sol como algo demoníaco: não são a mesma coisa não apenas porque os contextos mudaram, mas porque estamos diante de possíveis autores e leitores (público) diferentes. No longo capítulo *O autor*, no livro *O demônio da teoria*, Compagnon procura nos alertar dos problemas que podem advir do fato de tomarmos apenas um critério como princípio interpretativo, seja ele o leitor, o autor, o texto em si ou o referente-mundo (Compagnon, 2010). Aliás, o fim aporético a cada capítulo é o método em que se funda toda a obra e dá a ela a abertura imprescindível àqueles que se enveredam pelos estudos literários: não se pode saber, *a priori*, como enfrentar e analisar um determinado texto. É preciso perceber o que o texto, o contexto, o autor etc. demandam do leitor (ou do crítico) para, só assim, passar a análise, conforme se apresente cada caso. Como alerta Manuela Carneiro da Cunha, cuja citação aqui se faz imprescindível, pela importância que a antropologia e a etnografia podem desempenhar junto à análise literária, mesmo que se trate de um truísmo: “a suspeita tem que ser a regra” (Cunha, 2009).

A fim de afastar a ideia segundo a qual não há autor numa obra – *o autor morreu, o autor é uma função, ou foi morto* –, Antoine Compagnon faz uma longa digressão, salientando que, se a discussão sobre o autor, enquanto figura moderna, possa ser recente, a discussão sobre intenção/intencionalidade remonta a Platão, passando por Aristóteles, Santo Agostinho, São Paulo. Em Platão, por exemplo, a escritura está mais distante da palavra (*logos*), que, por sua vez, está ainda mais distante do pensamento (*dianoia*). Na retórica clássica, a distinção se dá também entre pensamento (*inventio*) e emprego das palavras (*elocutio*), sendo que, pela

⁵ Mais detalhes sobre esse movimento da literatura marginal: <http://cooperifa.com.br/>

tradição jurídica, há uma diferenciação pragmática: intenção e ação (*intentio* e *actio*) (Compagnon, 2010, p. 53). A dualidade é repetida em Santo Agostinho, com primazia da intenção, entendida como alma, sobre a escrita, associada ao corpo. Mas Agostinho, como sustenta Compagnon, mantém uma firme separação a respeito da distinção entre letra/intenção e sentido figurado/sentido literal (Compagnon, 2010, p. 55).

A confusão existente entre as duas interpretações (de tipo jurídica: intenção e ação, e de tipo estilística: sentido figurado e sentido literal) acabou por reduzir o problema da intenção ao estilo, ensejando longo embate entre os alegoristas (alegorese como forma de interpretar um texto, de cunho anacrônico) e os filologistas. Esta última discussão está centrada, em resumo, nos que buscam significados e significações atuais para todos os textos (numa espécie de alegorização do passado) e aqueles que buscam a intenção original, a dos “pais fundadores”. Essa discussão passa, em ordem dos mais apegados à filologia para a hermenêutica, pelos estudos de F. Schleiermacher (que pretende restabelecer a significação primeira, por meio do *ciclo hermenêutico*), W. Dilthey (a explicação de uma obra – busca de um sentido primeiro – está submetida ao método científico, o que para a experiência humana, de fim mais modesto, melhor seria pressupor *compreensão*), fenomenologias de Husserl e Heidegger (este fulmina a possibilidade de conhecer o sentido primeiro, pois a própria compreensão não escapa ao preconceito histórico, sendo impossível o preenchimento da distância temporal), e Hans-George Gadamer (com a *fusão de horizontes*, leia-se do texto/contexto e sentido “primeiro”, tem-se um meio prolífico para interpretar) (Compagnon, 2010, pp. 55-73)

Esse longo caminho, aqui sintetizado ao extremo e passível de todas as críticas, permeou ainda a crítica da consciência de George Poulet (volta ao “projeto criador”), os embates entre Barthes e Picard (com sobra de razoabilidade para este, na medida em que é impossível retirar o elemento intencional do texto como pretendia Barthes), culminando com dois grandes argumentos contra a intenção: i) não existe uma equação lógica entre o sentido de uma obra e a intenção do autor (não há como premeditar todos os sentidos); ii) a obra sobrevive ao autor. Mas foram os filósofos da linguagem que procuraram salvar a intenção, e o teórico americano da literatura, E. D. Hirsch que a expôs neste campo. Defendeu que há uma diferença entre sentido da obra (que seria estável na recepção de um texto) e sua significação (alterável na

recepção). Pelo sentido, salva-se a intenção do autor; pela significação, as mudanças realizadas conforme a época e o local. Suprime-se, assim, a contradição entre a tese intencionalista e a sobrevivência das obras (Compagnon, 2010, pp.84-86). Compagnon conclui, e de maneira acertada a nosso ver, que “nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras” (Compagnon, 2010, p. 94). Em várias passagens desse capítulo, o crítico literário francês indaga: qual a possibilidade de um macaco digitar por várias vezes e desse acaso sair um poema como “Les Chats”, de Baudelaire? E, em tom de ironia, como acreditar que os setenta sábios, isolados em setenta cubículos, durante setenta dias, produziram setenta traduções idênticas do texto sagrado? Neste último caso, a intenção não estaria ainda com esse autor-Deus?

Penso que há uma similitude (e não identidade) entre o macaco de que nos fala Compagnon e o sistema de inteligência artificial *Poemportraits*. E há quase uma identidade entre este sistema e as ideias lançadas por Barthes em seu famoso ensaio *A morte do autor* (Barthes, 2004). No afã de retirar do autor e de sua intenção qualquer controle que possam ter sobre o sentido da obra, Barthes renega-lhe a tarefa de apenas misturar escritas e avisa-lhe que:

...se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente.”. (Barthes, 2004)

A investida de Barthes contra o autor, atualmente, já não é novidade (e talvez não o fosse no momento da publicação do ensaio, se pensarmos nos formalistas russos, no desenvolvimento da linguística nos estudos literários etc.). Sabemos que a tese é a de que, a partir do momento em que um fato é contado (no sentido simbólico e não trivial – o que já cria alguns problemas), o autor perde sua voz e a escrita começa. Essa substituição se dá com a morte do autor, que cessa de controlar o sentido profundo da obra, e esta – a escritura – passar a conter em si os segredos de seus significados, que deverão ser decodificados e reunidos pelo leitor.

Várias discussões já foram travadas em razão dessa tese. Queremos aqui abranger apenas três pontos, que nos podem ser úteis para discutir alguns temas

adiante: i) por qual razão Barthes investe com toda força contra o autor, a ponto de entrar em contradição em relação à sua própria tese?; ii) o que se deve entender, ou quais as consequências de Barthes dizer que a mão do *scriptor*, “desligada de toda a voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem?”(Barthes, 2004); e iii) existe a figura do leitor sem história, sem biografia, sem psicologia, como argumenta Barthes?

Para responder às perguntas, valemo-nos das pesquisas de Sérgio Luiz Prado Bellei:

Por quê as inconsistências no ensaio de Barthes? A história da publicação do texto talvez ajude a entender a questão. Embora o ano de 1968 seja com frequência citado como a data de publicação (quando apareceu na revista Manteia, vol 5, nº 4), trata-se de um equívoco. O ensaio, na realidade, foi apresentado em um simpósio realizado em 1967 e publicado nos Estados Unidos, em inglês, no periódico Aspen (vol. 5-6). Tratava-se de um periódico de caráter experimental, iconoclasta e vanguardista. Como explica Andrew Bennet, o volume que incluiu o ensaio de Barthes consistia, na realidade, de uma “caixa contendo vinte e oito artefatos, incluindo filmes, discos, diagramas, recortes feitos em papelão e textos convencionais”. Dedicado a Mallarmé, a publicação tinha como contribuintes, entre outros, “Marcel Duchamp, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Merce Cunningham, Samuel Beckett e John Cage. (BENNET, 2005, p. 7,13-14). O tom de manifesto que caracteriza com frequência os discursos de vanguarda justificaria, talvez, os tropeços argumentativos (Bellei, 2014, p. 165)

Como manifesto, tanto a marcação de uma posição extrema como as inconsistências que daí decorrem explicam com mais clareza a posição tomada por Barthes. Para que pudesse sustentar as dimensões múltiplas de significado possibilitadas pela abertura da escrita, e o papel do leitor como intérprete desses significados, era preciso *matar* o autor. E a publicação ser dedicada a Mallarmé é um dado importante, tendo em vista que Mallarmé é o primeiro a ser citado por Barthes como aquele, tal qual um vidente, já havia vislumbrado a necessidade de “pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário” (Barthes, 2004). O argumento beira à retórica pura (entendida como erística) ao se referir ao leitor como um sujeito sem história, sem psicologia, sem biografia. Quanto ao “gesto puro de inscrição”, o autor (agora já *scriptor*) de Barthes se anula por completo (e daí a consequência de sua morte), configurando-se como um títere

mediador do fazer literário, sem o qual a obra vive – e vive bem. A palavra *pobre* que jogamos no Poemportraits é fruto desse gesto puro? Mais adiante veremos como Agamben analisará esse *gesto* incumbido ao autor.

Mas até lá, o espaço vazio deixado por Barthes com a morte do autor (pois, de resto, as obras não vêm do acaso) teve de ser preenchido por outra teoria. E foi com a ideia de *função-autor*, trabalhada por Foucault na, também célebre, conferência *O que é um autor?* (Foucault, 2001), que esse espaço foi ocupado. Antes de ocupá-lo, Foucault alerta para dois obstáculos que impedem o desaparecimento do autor, como sustentado Barthes (note-se que, em nenhum momento há referência direta a Barthes na palestra de Foucault).

O primeiro obstáculo é quanto à noção de obra, que guarda complexidades de definição semelhantes às do autor (o que deve ser considerado obra: o papel da lavanderia é obra da mesma forma que um romance?). O segundo é em relação à escrita: a fim de apagar o autor, os defensores da escrita acabam dando a ela um *status* de anonimato transcendental. Desse modo, como alega Foucault, “dar, de fato, à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador?” (Foucault, 2001)

Para o pensador, não basta dizer, portanto, que o autor desapareceu ou que está morto. É preciso saber quais funções ocupa no discurso. Para isso, saibamos o que Foucault entende por *função-autor*, de maneira geral:

o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo ele ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (Foucault, 2001)

Especificamente, e de maneira esquemática, a função-autor pode ser percebida de quatro formas: i) de apropriação (propriedade), cuja origem remonta aos textos transgressores da Idade Média, aos quais se buscava um autor a fim de punição, passando e se consolidando na Idade Moderna e Contemporânea como o

nome ao qual podem ser vinculados discursos jurídicos e institucionais e daí decorrem direitos de autor; ii) atribuição, derivada de operações específicas e complexas (Foucault vai nos dizer que até os dias atuais as regras de São Jerônimo – valor, coerência, estilo e histórico – para definir o autor ainda se mantêm nos exegetas literários); iii) pluralidade de “eus”, em razão do fato de que não se refere a um indivíduo exterior e real; iv) fundador de discursividade, como exemplos Freud e Marx, que fundaram disciplinas inteiras.

Algo que não deixa de ser percebido e que foi criticado pelos convidados que indagaram Foucault ao final da palestra (dentre eles, Jean Wahl, Lacan, L. Goldmann) é a nítida distância em que há entre a função-autor e o sujeito (distância que existe entre nome do autor e nome próprio), a ponto de se cogitar num apagamento ou anulação do homem. Interessante notar que as reflexões sobre a função-sujeito, constantes da palestra realizada no *College de France* em 1969, não foram reproduzidas em 1970 na Universidade de Búfalo. Como manifestação da função-sujeito, a função-autor não deixa de soar como apagamento do ser de carne e osso, tornando não menos de papel como o era para Barthes. Para Goldmann, mesmo diante de uma possível supressão do sujeito por parte de Foucault, o interventor crê que “ele não suprime, por isso, a idéia de sujeito, mas substitui o sujeito individual pelo sujeito transindividual” (Foucault, 2001). E para fechar o raciocínio, sustenta que:

Em suma, três teses centrais nessa posição: há um sujeito; na dimensão histórica e cultural, esse sujeito é sempre transindividual; toda atividade psíquica e todo comportamento do sujeito são sempre estruturados e significativos, ou seja, funcionais. (Foucault, 2001)

Apesar do pensamento cristalino de Goldmann, esquemático até, Foucault mantém o argumento inicial de sua palestra: de que não está a tratar ali do sujeito, mas do espaço que existe a partir do esvaziamento deixado pela morte do autor, o que justifica falar em *função-autor* e suas características.

Exercer um função, cujas características são de ter direitos de propriedade sobre a obra, de lhe ser atribuído determinado discurso ou ser fundador de uma discursividade: isso parece soar tão estrutural quanto as proposições de Barthes. O que sobra do sujeito, outrora gênio e criador de obras de arte, é uma função

burocrática de proprietário e de referência. Como pode ser ele – o autor – alguém singular?

Essa é a pergunta que norteia o ensaio de Giorgio Agamben, *O autor como gesto* (Agamben, 2007):

Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?

Ao revisitar outro texto de Foucault, *A vida dos homens infames*, Agamben parece encontrar o modo pelo qual o autor pode ser singular e, embora ocupe a posição de morto, é apenas uma posição e não um estado de morto. No texto analisado, a vida infâmia desses homens (como no caso do sacristão ateu e sodomita Jean Antoine Touzard) foi *posta em jogo*. De que forma? Foram eles próprios que colocaram suas vidas em jogo ou os funcionários de uma burocracia, ao realizarem a inscrição desses sujeitos nos arquivos da infâmia? Agamben defende que nem uns nem outros: essa vida foi simplesmente jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – “por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma devida” (Agamben, 2007). Nesse sentido, e tomando como exemplo uma passagem de *O Idiota* de Dostoiévski, o autor seria aquele que

... marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. (Agamben, 2007)

Esse é o gesto que faz com que o autor seja singular: colocar as vidas em jogo. No limite desse ato, está colocar em jogo duas vidas tão ou mais importantes do que a das personagens que compõem a obra: a do autor e a do leitor, pois eles se colocam nesse jogo também, ao mesmo tempo que fogem dele. Para Agamben, mais uma vez: “autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos” e mais adiante conclui “uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (Agamben, 2007).

O gesto de inserir uma palavra no *Poemportraits*, o gesto de colocar as vidas e a si mesmo no jogo da linguagem. Creio que não foi em nenhuma dessas perspectivas, aliás aproximáveis, que Walter Benjamin, em 1934, proferiu sua palestra intitulada *O autor como produtor*. O momento histórico é outro e carece de ser mais bem apresentado, ainda que resumidamente: a conferência foi pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo na França, em abril de 1934, para uma plateia de operários. Nessa época, Hitler já havia sido eleito e a esquerda alemã apresentava uma cisão (entre SPD – Partido Social-Democrata da Alemanha e o KPD – Partido Comunista da Alemanha,) que não deixou de reverberar na esfera cultural, o que justifica o estabelecimento de certas “frentes” no exílio, durante o regime nazista. Além disso:

Em suas memórias de Walter Benjamin, Gerschom Scholem (apud Tiedemann; Schweppenhäuser, 1991, p. 1462) caracterizou o ensaio como parte de um “rosto de Jano” (*Janusgesicht*),³ pois Benjamin, na época, se ocupava, ao mesmo tempo, de um ensaio sobre Franz Kafka, em homenagem aos dez anos da morte do escritor, e de outro destinado à conferência no “Institut pour l’étude du fascisme”, uma “organização do front comunista” (*kommunistische Frontorganisation*). Naquela época, Benjamin iniciou sua amizade com o escritor e jornalista Arthur Koestler,⁴ então tesoureiro do INFA – *Internationales Institut zum Studium des Faschismus* (Instituto Internacional para o Estudo do Fascismo). Em 1938, o escritor viria a residir no mesmo prédio que Benjamin na capital francesa, edifício destinado exclusivamente a exilados (no nº 10 da Rue Dombalse) (Tiedemann; Schweppenhäuser, 1991, p. 1462). De acordo com Arthur Koestler, a organização parisiense vinculada ao Instituto Internacional contava com um arquivo e com um instituto de pesquisa, mantido em funcionamento por membros do Partido Comunista, e controlado pelo *Comintern*, mas financiado através de doações dos sindicatos, de círculos acadêmicos e intelectuais franceses (Tiedemann; Schweppenhäuser, 1991, p. 1462).

Portanto, essas informações dão a dimensão da associação no “Institut pour l’étude du fascisme” entre a linha política partidária e as diretrizes internacionais do governo soviético. É nesse contexto que Benjamin proferiu sua palestra diante de operários. (Cornelsen, 2008)

Benjamin defende, em suma, que o intelectual, e de forma específica, o escritor, deve se engajar na luta operária, mas não de forma apenas no plano das convicções. Para ele: “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou melhor, escolhido, em função de sua posição no processo produtivo”.

O gesto demandado por Benjamim vai muito além do colocar vidas em jogo no plano da linguagem e, dessa forma, exortar sutilmente a subjetividade. O engajamento na luta pela revolução social é de tal valor que, mesmo o posicionamento de René Maublanc, segundo o qual a burguesia deve se aliar com os proletários a fim de levar a cabo a revolução social, é tido como reacionário. Aragon, de forma oposta, defende que é desses escritores, que querem se aliar, que se deve exigir mais: deve-se combater a burguesia de dentro, *junto* com os proletários.

Na visão de Benjamim, Sergei Tretiakov cumpre os requisitos do que ele denomina de *escritor operativo*, que, além de engajar, acaba por remodelar os gêneros discursivos literários. Em suma, o autor como produtor em Benjamim precisa se engajar e, a partir desse engajamento, poderá criar novas formas artísticas literárias (domínio da tendência e da técnica):

Tretiakov distingue entre o escritor operativo e o informativo. A missão do primeiro não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo. Tretiakov ilustra essa missão com episódios autobiográficos. Quando na época da coletivização total da agricultura, em 1928, foi anunciada a palavra de ordem: 'Escritores aos kolkhozes!', ele viajou para a comuna Farol Comunista e em duas longas estadias realizou os seguintes trabalhos: convocação de comícios populares, coleta de fundos para a aquisição de tratores, tentativas de convencer os camponeses individuais a aderirem aos kolkhozes, inspeção de salas de leituras, criação de jornais murais e direção do jornal do kolkhoz, reportagens em jornais de Moscou, introdução de rádios e de cinemas itinerantes, etc. Não é surpreendente que o livro *Os generais*, redigido por Tretiakov depois dessas atividades, tenha exercido uma forte influência sobre o desenvolvimento posterior da economia coletivizada (...)

Ora, escolhi o exemplo de Tretiakov deliberadamente para mostrar-vos como é vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias de nosso tempo. (Benjamin, 2012, p. 132)

A proposta de Benjamin levanta uma série de questões e gostaria de me ater a apenas duas: representatividade e legitimidade daquele que fala: quem fala, fala do quê e em nome de quem?

A última frase da palestra de Foucault, citada neste ensaio, é uma pergunta seguida de uma resposta aberta. É pronunciada por Jean Wahl e diz assim: "Quem

escuta, quem fala?': poderemos responder 'em casa' a essa questão". Ele pretendia, além de finalizar a conferência, dar um fecho à discussão que estava ocorrendo sobre o questionamento se as "estruturas" desciam ou não às ruas, já que, se na teoria, à época, prevalecia o estruturalismo, ao passo que a história concreta apontava para homens reais nas manifestações de 1968.

Quem escuta, quem fala?

A esta pergunta dupla, uma excelente resposta está contida no livro que Djamila Ribeiro escreveu, *O que é lugar de fala?* (Ribeiro, 2017). Por bastante tempo, a relação quem fala – quem escuta foi orientada pela ordem branco heteronormativo – demais integrantes da sociedade (negros, mulheres, índios, gays, lésbicas etc). Enquanto o discurso do homem branco era tido como universalmente válido e legítimo, os demais se mostravam como específicos. O que o *lugar de fala* proposto por Djamila Ribeiro, a partir de uma incursão no movimento feminista negro americano, estatui é que todos os integrantes da sociedade falam a partir de um lugar social (esse é o lugar de fala) e todos, dessa maneira, falam de um local *específico*, e não universal. Djamila alerta, no entanto, que "o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas" (Ribeiro, 2017, p. 69). O processo ideológico pode ser tão forte que faz escurecer, inclusive para aqueles que ocupam um lugar social desprivilegiado, a opressão em que vivem. Mas isso não deslegitima ou anula o processo de dominação, antes o reforça.

Deixemos em aberto por um instante a reflexão sobre a representatividade e legitimidade de quem fala, com a qual pretendemos encerrar este ensaio. Quero agora, brevemente, expor um método analítico – da Análise de Discurso Crítica (ADC) – que pode ser útil para análise de textos não literários (como os aqui tratados) bem como de crítica literária propriamente. Excluo esse método da análise de textos literários (romances e poemas, por exemplo) tendo em vista o caráter polissêmico e simbólico desses textos, o que pode colocar a ADC em xeque, tornando-a inútil e onerosa. A intercalação neste momento se justifica tendo em vista que é, por meio de métodos como esse, que podemos enxergar o que está por baixo dos discursos e desmascará-lo. Para teoria do lugar de fala, julgamos imprescindível haver uma combinação entre posição política e instrumento discursivo anti-ideológico.

O método referido é o traçado por Fairclough, em 1988 (teoria tridimensional), e reelaborado em conjunto com Chouliaraki em 1999 (em “cinco dimensões”). Pela teoria tridimensional, a análise é feita em três etapas, condizente com as três dimensões do discurso traçadas pelo linguista (quais sejam: texto, prática discursiva e prática social). Essas etapas, e o que se faz em cada uma delas, são: i) **descrição**, em que são extraídas informações acerca de vocabulário, lexicalização e relexicalização, processos verbais selecionados, estruturas sintáticas etc.; ii) **interpretação**, quando se busca compreender a relação entre os participantes da relação textual (intérpretes, produtores e consumidores), bem como do texto com outros textos (intertextualidade); e iii) **explicação**, momento no qual são vistos os efeitos que os discursos podem ter sobre as estruturas sociais, a fim de desvendar nessas estruturas o caráter ideológico e hegemônico que as sustenta. Em suma, a análise da prática social ocorre por meio do *texto*, que ocupa posição central.

Em 1999, Fairclough, juntamente com Lilie Chouliaraki, reelabora a teoria tridimensional do discurso. Na obra *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis*, o objetivo é tornar a ADC capaz de refletir sobre as mudanças por que passa o mundo contemporâneo, assimilando conceitos como modernidade tardia (Giddens), hegemonia (Gramsci), valores pós-materiais (Habermas), realidade estratificada (Bhaskar), dentre outros. Esses conceitos procuram dar conta dos problemas da atualidade e não reduzir a ADC à análise textual, incorporando-a à ciência social crítica. O pressuposto aqui é o de, mais do que se configurar como instrumental de análise e explicação de textos, a ADC possuir um caráter emancipatório quanto à realidade sobre a qual se debruça. E esta realidade – a prática social – é integrada *também* (e não somente) pelo discurso. Formam tal realidade, além do discurso, a atividade material, as relações sociais e o fenômeno mental (Chouliaraki e Fairclough, 1999, p. 29-30). Isto é: o discurso é apenas um momento da prática social, e não toda ela, razão pela qual a análise deve ocorrer de forma a contemplar tais elementos, sem se reduzir a nenhum deles.

Como *um dos momentos* da prática social, o discurso se mostra ainda como resultado de uma articulação, de relativa permanência, de recursos simbólicos e discursivos. É essa relativa permanência que permite a desarticulação e a exposição a nu de uma situação assimétrica mantida pela ideologia. A ADC pode atuar exatamente nas brechas do discurso, que nada mais são do que lacunas nas próprias

relações de dominação. Daí seu caráter emancipatório e a necessidade de se aprofundar o campo teórico-prático da ADC. E aqui se observa, no pensamento de Fairclough, o distanciamento em relação a Foucault (para o qual a docilização ou assujeitamento dos corpos e das pessoas não poderia produzir resistência que pudesse abalar uma estrutura) e a aproximação aos conceitos de hegemonia e luta hegemônica traçados por Gramsci (segundo o qual o poder é entendido como um processo de dominação em instabilidade permanente, com fissuras, passível de resistência e, por essa razão, suscetível à transformação) (Chouliaraki e Fairclough, 1999).

A reelaboração da teoria tridimensional do discurso se dá no sentido de introduzir a ciência social crítica no âmbito da ADC (ou esta naquela), com vistas a permitir que o linguista atue como agente transformador da realidade. Nesse sentido, Fairclough e Chouliaraki desenvolvem uma teoria em cinco dimensões da análise crítica, compreendendo: 1º) percepção do problema a ser enfrentado, que seja relacionado ao discurso; 2º) verificação dos obstáculos que impedem a solução do problema, ou seja, é preciso saber quais as estruturas permanentes que sustentam o problema observado (aqui entram a análise da conjuntura, da prática particular e do discurso propriamente dito); 3º) descrição das funções do problema na prática; 4º) descrição e análise das maneiras pelas quais o problema pode ser superado; 5º) por fim, necessidade de toda análise em ADC prover uma reflexão sobre a atividade analítica em si, vale dizer, é preciso que se elucide a posição da onde se faz a análise (do pesquisador ou pesquisadores envolvidos – *é o lugar de fala do pesquisador*). Essa quinta etapa é de extrema importância e deveras inovadora, haja vista que um discurso analítico, se não for reflexivo, pode se mostrar tão ou mais ideológico do que o próprio discurso analisado (Fairclough e Chouliaraki, 1999, pp. 60-66).

Voltemos para questão da representatividade/legitimidade. Se o lugar social não assegura consciência discursiva, a consciência discursiva não está atrelada a um lugar social, mas a um *posicionamento do sujeito em relação ao social*. Nossa conclusão é em sintonia com a de Djamila Ribeiro neste ponto, pois os problemas sociais de agora e do passado dizem respeito e atravessam todos da sociedade:

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra

pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. Se existem poucas travestis negras em espaços de privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas, de fato, possam ter escolhas numa sociedade que as confina num determinado lugar, logo é justa a luta por representação, apesar dos seus limites. Porém, falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos. Como disse Rosane Borges, para a matéria “O que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público”, pensar lugar de fala é uma postura ética, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. (Ribeiro, 2017, pp. 82-83)

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O autor como gesto**. In: Profanações. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 55-63

BARTHES, R. **A morte do autor**. In: _____. O rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **A Morte do Autor: um retorno à cena do crime**. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n. 12, p.161-171, jun. 2014 Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 19/12/2019.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: _____. Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I – 8ª Ed. revista – São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2010. (Humanitas)

CORNELSEN, Elcio. **Considerações sobre “O autor como produtor”**. Revista Literatura e autoritarismo: dossiê Walter Benjamin e a Literatura Brasileira. Dossiê nº 5. 2008. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie05/art_01.php. Acesso em: 19/12/2019.

CUNHA, Manuela Carneiro. **“Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais**. In: CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. 1. ed. SP- São José dos Campos: Cosac Naify, 2009. cap. 14, p. 311-373. ISBN 854050684X, 9788540506848.

FAIRCLOUGH, Norman. ***Discourse and social change***. Cambridge: Polity Press, 1988. 259p

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

MILLER, Arthur I. **The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity**. The MIT series. The MIT Press (October 1, 2019).

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 112 páginas, 2017. (Coleção: Feminismos Plurais)